Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قضايا النقد الحديث

محمد صايل حمدان

Bibliotheca Alexandrina
0103631

دار الأمل للنشر والتوزيع
اربد - الأردن

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قضايا النقد الحديث

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

جميع حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى

دار الأمل للنشر والتوزيع
ص.ب ٤٦٩ - تلفون ٢٧٦١٧٤
شارع شفيق الرشيدات
اربد - الاردن

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قضايا النقد الحديث

محمد صايل حمدان

الطبعة الاولى
١٩٩١م

دار الأمل للنشر والتوزيع

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة:

يهتم هذا الكتاب بإبراز أهم القضايا النقدية في النقد العربي الحديث، والهدف من ذلك تعميق نظرة الدارسين إلى الأعمال الأدبية ، وتمكينهم من نقدها وتحليلها . ولكي أسهل الأمر على القارئ ، لجأت إلى امثلة استقيتها من حياتنا اليومية، وقمت بتدعيمها بأمثلة من الشعر توضح القضية المطروحة، ولجأت أحيانا إلى ربط القضية النقدية الحديثة بمثيلتها في النقد القديم، والقصد من ذلك أن أوضح أن النقد الحديث وإن تطوّر ، ليس بإمكانه الانفصال عن نظريات النقد القديم، فما جهود أساتذتنا النقاد القدامى ، إلا توجيهات نأخذ بها، ونستعين بها، كي نفسّر في ضوئها قضايانا النقدية الحديثة، التي نشأت بفعل تطوّر الزمن، وتقدّمه في شتى المجالات. ولا يضير النقد القديم إذا خالفناه في بعض الأمور ، ذلك أن الحياة أخذ وعطاء، ولكن هذا لا يمنع من القول : إن النظريات النقدية القديمة هي الأستاذ الفذّ الذي يمدّنا بالمعارف ، وهي التي صقلت نفوسنا، ووسعت مداركنا، فجعلت منّا أناساً ينظرون إلى الأمور برويّة، فلا يتسرّعون في الأحكام، ولا يتصيدون أخطاء الغير بل لقد علمنا أساتذتنا النقاد القدامى من أمثال عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني وغيرهما، كيف ننظر إلى القضايا بموضوعية فلا نضيق ذرعا بمن يخالفنا ، ولا نجعل من أنفسنا قضاة صارمين يصدرون أحكاما فلا يتراجعون عنها .

ولست أزعم أنني استطعت بما قدّمت في هذا الكتاب أن أوفي كل ما يحتاجه الطالب في ميدان الدراسات النقدية، فما تزال الدراسات النقدية بحاجة إلى مواصلة البحث والتنقيب ، وكل ما أرجوه أن أكون قد شوقت القارئ إلى ما يوقظ ذهنه ويشجعه على تذوق الأعمال الأدبية.

أقدّم هذا العمل خالصاً لوجه الله تعالى، راجياً أن ينتفع به أبناؤنا، إنه نعم المولى ونعم النصير.

المؤلف.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفصل الاول

١- مفهوم الأدب

٢- وظيفة الأدب

٣- قضية الشكل والمضمون

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مفهوم الأدب

ما يلفت النظر حقاً أن كلمة " أدب " على خفّتها وفصاحتها لم ترد في القرآن الكريم [1]، على الرغم من ورود معناها في غير آية. فهل يعني هذا أن كلمة " أدب " ليست من لغة قريش التي نزل بها القرآن الكريم؟ الحقّ أنه لا يمكن القطع بذلك ، لأن القرآن الكريم لم يستوعب ألفاظ قريش جميعها. كذلك يقف بعض الباحثين [2] موقف شك من الأقوال المنسوبة إلى الرسول صلى الله عليه وسلم والتي اشتملت على كلمة "أدب " من ذلك قوله صلى الله عليه وسلم : " أدبني ربي فأحسن تأديبي" . ومع أن التاريخ القديم لكلمة " أدب " مجهول علمياً ، إلاّ أن كثيراً من الباحثين يكادون يجزمون أن هذه الكلمة عربية الأصل ويدللون على ذلك بدليلين :

١- إنّ كلمة " أدب " لم ترد في اللغات الساميّة [3] الأخرى كالسريانية والعبرية والتي تعد من أخوات العربية، فرجّح الباحثون أن تكون هذه الكلمة عربية الأصل.

٢- وجود مشتقات في اللغة العربية قريبة في المعنى من كلمة " أدب" ، مثل " بدأ، دأب، أبد، وجميعها تعني التعلّق بالشيء ومباشرته.

ويفترض أحمد حسن الزيّات في كتابه " أصول الأدب " وكذلك جورجي زيدان في كتابه " تاريخ آداب اللغة العربية " أن تكون هذه الكلمة قد دخلت إلى العربية من لغة

---

(١) في الأدب الجاهلي ، طه حسين : ٢٣

(٢) انظر في الأدب الجاهلي، طه حسين : ٢٣

(٣) في الأدب الجاهلي : ٢٥

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

السومريين الذي سكنوا جنوبي العراق [1].

ومهما يكن من أمر، فإنّ هناك أقوالاً تنسب إلى الجاهليين لا بأس من الاستئناس بها، فقد ورد على لسان طرفة قوله :

نحن في المشتاة ندعو الجفلى لا نرى الآدب فينا ينتقر

فقد استخدم كلمة " الآدب" وهو الداعي إلى الطعام ، فهو يفخر بأن قومه يدعون الناس إلى الطعام ولا يختارون أناساً دون آخرين.

وفي قول ينسب لعتبة بن ربيعة يصف لابنته هند زوجها قال : " بدر أرومته، وعزّ عشيرته، يؤدب أهله ولا يؤدبونه . فردّت ابنته هند فقالت : " إني سآخذه بأدب البعل"[2]. فهذه الأقوال تدل على أن معنى كلمة " أدب " في الجاهلية كان يدل على الناحية التهذيبية.

ويدل قول الرسول صلى الله عليه وسلم عندما قال : " أدبني ربي فأحسن تأديبي، وربيت في بني سعد " على أن معنى كلمة أدب في العصر الإسلامي اكتسب معنىً جديداً هو معنى الثقافة ذلك أن الرسول صلى الله عليه وسلم قال حديثه الشريف رداً على عليّ – رضي الله عنه – عندما خاطب الرسول بقوله : " يا رسول الله ، نحن بنو أب واحد، ونراك تكلم وفود العرب بما لا نفهم اكثره " فردّ عليه الرسول صلى الله عليه وسلم بالحديث الشريف السابق.

أما في العصر الأموي فقد شاعت كلمة " أدب " على ألسنة الناس، واكتسبت الكلمة معنى التثقيف والتعليم ، فقد أطلق على طائفة من الأساتذة اسم " المؤدبين " وهم الذين يقومون بالتعليم عن طريق رواية الشعر والأخبار والأنساب وما يتصل بأخبار العصر الجاهلي. ويقول طه حسين : " وهم لا يطلقون لفظ " المؤدّب " هذا على رواة الحديث والدين، وإنما يطلقونه على رواة الشعر والخبر، وعلى الذين يحترفون تعليم

---

(١) انظر في أصول الأدب: ٥، وتاريخ آداب اللغة العربية : ١٢/١

(٢) الأمالي : ١٠٤/٢

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الشعر والخبر وما إلى ذلك ، لأبناء الارستقراطية ". [1]

وتطور معنى كلمة " أدب " فقد اتسع ليشمل إلى جانب الشعر والأنساب والأخبار، علوم اللغة التي أخذت تدون في أواخر العصر الأموي وأوائل العصر العباسي، ثم أخذت هذه العلوم تستقلّ شيئاً فشيئاً فضاق معنى كلمة " أدب" ، واقتصر على الشعر وما يتصل به من تفسير، ثم أضيف إلى الشعر النثر الفني والخطابة. وهكذا شهد القرن الثالث الهجري تحديداً لمعنى كلمة "أدب " . ونجد محمد بن يزيد المبرّد يستخدم كلمة " أدب " بالمعنى الذي ذكرناه. يقول في صدر كتابه الكامل : " هذا كتاب ألّفناه يجمع ضروباً من الآداب ما بين كلام منثور، وشعر مرصوف، ومثل سائر، وموعظة بالغة، واختيار من خطبة شريفة، ورسالة بليغة "[2]. ورأينا العلماء يؤلفون كتباً يعدّونها أصولاً لفن الأدب وهي : أدب الكاتب لابن قتيبة، وكتاب الكامل للمبرّد، والبيان والتبيين للجاحظ، وكتاب النوادر لأبي علي القالي، ولعلنا ندرك أن هذه الكتب منحت كلمة " أدب " مدلولاً شافياً ، وهو المدلول الذي اكتسبته هذه اللفظة في أوائل العصر العباسي قبل أن تستقلّ العلوم عن بعضها البعض.

ولعلّ خير محاولة لتحديد معنى كلمة " أدب " هي المحاولة التي قام بها ابن خلدون، فقد قرّر أن (علم الأدب) لا موضوع له ، كما قرّر أن المقصود منه عند أهل اللسان ثمرته، وهي الإجادة في فني المنظوم والمثور على أساليب العرب ومناحيهم [3] لقد جعل ابن خلدون الأدب من العلوم اللسانية، وجعله قسيماً للنحو واللغة والمعاني والبيان والبديع، ويدل هذا على اضطراب في فهم ابن خلدون لمدلول هذه الكلمة ، فهو في تعريفه للأدب لم يستطع أن يجعله مع العلوم اللسانية وحدها؛ نحسّ بهذا عندما نفى الموضوعية عن كلمة " أدب " وعندما أشار بأن علم الأدب لا موضوع له، والحقيقة إن الأدب فن كلامي يصدر عن الأديب ويتخذ من العلوم السابقة وسائل تعينه على تحقيق

---

(١) في الأدب الجاهلي : ٢٤

(٢) الكامل : ٢/١

(٣) أسس النقد الأدبي عند العرب : ١٥

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

غايته التعبيرية ، لقد خلط ابن خلدون بين الأدب والمتأدب ذلك أن الإجادة في فني المنظوم والمنثور ليس ثمرة للأدب ولكنه ثمرة للتأدب ودراسة الأدب [1] . نلحظ مما سبق أن كلمة " أدب " اكتسبت معانٍ متفاوتة عبر العصور الأدبية، فتارة يتسع مدلولها وتارة يضيق. أما في العصر الحديث فقد اكتسبت كلمة " أدب " مدلولين :

الأول : الأدب بالمعنى العام ويشمل كل ما يكتب في العلوم الإنسانية من فلسفة وتاريخ وشعر ونثر.

الثاني : المعنى الخاص وهو الشعر والنثر وما يتصل بهما .

وكما وجدت هذه الكلمة معان متفاوتة عند العرب، فقد وجدت معان متفاوتة عند الغربيين، ونورد فيما يلي بعض أقوالهم [2] :

١- يقول " إمرسون Emerson " : " الأدب سجل لخير الأفكار " ولعلّ هذا التعريف يتناول جميع الآثار العقلية علمية كانت أو فنية . فكتب الهندسة والرياضيات فيها أفكار خيّرة ، كما هي الحال في الشعر والنثر.

٢- أما " بروك" فيقول : " نريد بالأدب أفكار الأذكياء ومشاعرهم مكتوبة بأسلوب يلذ القارئ " لقد اهتم هذا التعريف بالناحية الجمالية التي تبعث اللذة في نفوس القارئين ، وهو بهذا المفهوم أدخل النظريات الهندسية في باب الأدب.

٣- أما الكاتب الفرنسي " سانت بيف Sainte Beuve" فقد أجاب عن سؤال ما الأديب ؟ فقال : " هو الكاتب الذي يغني العقل الإنساني ويزيد ثروته ... وهو الذي يكشف حقيقة أدبية ويعرضها واضحة ، أو ينفذ إلى العاطفة الخالدة في قلب الإنسان، فينشرها في حين يظن الناس أن كل ما فيه مرتاد معروف " . فالأدب عنده هو كل كلام دقيق جميل يعبّر به عن الحقائق الأدبية والعواطف الإنسانية، وفي هذا التعريف يضيّق "بيف " دائرة الأدب ؛ لأن الصفات التي ذكرها لا تتوافر لكثير من الأدباء، وربما تخرج

---

(١) أسس النقد الأدبي عند العرب : ١٦

(٢) اعتمدت في ذلك على كتاب أصول النقد الأدبي : ٣١/١٦

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

من دائرتها طبقة المتوسطين . وذلك لأن " سانت بيف " جعل العاطفة مقياساً لخلود العمل الأدبي، وهذه العاطفة ليست واحدة عند الشعراء، بل هي متفاوتة بين شاعر وآخر. ومع ذلك فإن العاطفة الصادقة هي سبب في خلود الأدب ، فنحن ما زلنا نقرأ آثار الجاهليين ، ونعجب بأشعار المتنبي والبحتري وأبي العلاء لأننا نجد في هذه الآثار الأدبية أصول عواطفنا فنطمئن إليها لقرب ما بيننا وبينها، بينما نقف من علوم تلك العصور موقفاً ساخراً لأن العقل تقدم فغيّر هذه الآراء وأبعد المسافة بيننا وبين أصحابها في التفكير، وهذا جعل الاستاذ " ديكوينسي" على أن يتخذها ميزة لنوع من الأدب أطلق عليه " أدب القوة " وقال : إن الآثار الكتابية نوعان : **الأول** : يرمي إلى المعرفة ، **والثاني** يرمي إلى القوة. وحدد الأول بأنه أدب الثقافة، والثاني أدب القوة. وجعل وظيفة الأول التعليم ، ووظيفة الثاني التحريك، والأول يفهم بالإدراك والفهم، والثاني يتصل بالعواطف، ومن النوع الأول التاريخ والفلسفة والنقد الأدبي، ومن النوع الثاني الشعر والنثر الفني، وهكذا نلحظ أن كلمة " أدب " تفاوت مفهومها لدى النقاد الأوروبيين كما تفاوت لدى النقاد العرب.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وظيفة الأدب

تتبعنا سابقاً مفهوم الأدب عبر العصور الأدبية، ولعلنا أدركنا أن نشأة الأدب كانت ثمرة لحاجة الانسان إلى التعبير عن عقله وشعوره، وهو في ذلك يشبه بقية الفنون كالرسم والتصوير والموسيقا، إلا أن الأدب يجمع أكثر خواص هذه الفنون ويزيد عليها الإفصاح وسهولة التناول والشيوع، كما يقوم مقام الفنون الأخرى في تحقيق أهدافها. فهو يأخذ من الموسيقا ألحانها، ومن الرسم جماله، ومن التصوير فكرته، يضاف إلى ذلك أنه يمتاز بالإفصاح وإيصال المعارف والعواطف إلى المتلقين في كل مكان، وربما ساعد على ذلك توافر وسائل الطباعة ووسائل الاتصال المختلفة. وعلى هذا الفهم لا نستطيع أن نفهم الحياة بدون آداب، وإذا كان لنا أن نشير إلى وظيفة الأدب في الحياة فإننا قد نعجز عن حصر هذه الفوائد ، ومع ذلك فإننا نشير إلى بعض المظاهر التي تتضح فيها وظيفة الأدب على سبيل التمثيل وليس على سبيل الحصر.

١- إنّ الأدب يصور ما في النفس الإنسانية من عاطفة وشعور وأفكار، وينقلها إلى الآخرين فيعينهم على فهم الحياة، ويوقظ مشاعرهم، وينمّي عواطفهم ويهذبها ويوجهها إلى الغايات النبيلة وهذا ما أطلق عليه النقاد " إيصال التجربة إلى الآخرين" ، فعندما نقرأ حكمة المتنبي وفلسفة أبي العلاء، ورقّة البحتري، فإن أفكارنا تسمو، وعواطفنا تصبح أكثر رقةً ، وتصبح نظرتنا إلى الحياة نظرة قائمة على فهم صحيح، ومن منّا لا يتأثر بقول أبي العلاء :

تعبٌ كلها الحياة فما أعجـــب إلاّ من راغبٍ في ازديـــاد
ربّ لحدٍ قد صار لحداً مراراً ضاحك من تزاحم الأضداد

إنه أدرك منتهى الحياة وفناءها، وأن الإنسان نهايته القبر الذي يساوي بين الغني والفقير، والعالم والجاهل، والصغير والكبير، وهو بذلك دعانا إلى التفكير في هذه الحياة ودعانا إلى ترك الغرور. جاء ذلك عن طريق هذه الصور اللفظية التي كان لها الأثر في نقل تجربته إلينا.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٢- إن الأدب يحمل الثقافة ويصل بها إلى جميع الناس عن طريق الكتب المؤلفة، والصحف والقصص، والشعر، والمسرحيات وهو يؤديها عن طرق شتى ، فتارة يؤديها عن طريق عرض الحقائق الخالصة كما هي الحال في العلوم والفلسفات، وتارة يؤديها عن طريق العاطفة التي تحمل الحقائق فتزيدها جمالاً، وتارة عن طريق الخيال كما هي الحال في الشعر والقصص، فكم من مقال أثار مشاعر الناس وصوّب أوضاعهم ، وكم من قصة صورت حال الناس . ودعت إلى تغيير نمط الحياة، وكم من قصيدة حملت في طيّاتها الخير للناس، إنّ الأدباء هم معلمو الشعوب الذين يرشدونهم إلى الحقّ ، ويهدونهم إلى الرشاد.

٣- إنّ الأدب له دور كبير في النهضات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية ، فكلما زاد عدد الأدباء والمفكرين دلّ ذلك على الإشراق الفكري. لقد لعب الأدب دوراً كبيراً إبّان ظهور الدعوة الاسلامية، وكثيراً ما اتخذت المذاهب السياسية الأدب وسيلة لنشر مبادئها ، كما إن للأدب دوراً في تقدم الحركات العلمية والفلسفية فقد سجّل على مرّ التاريخ نواحي النشاط الإنساني المختلفة، وحرّض كثيراً من الشعوب على التحرّر ، ويمكن القول : إنّ الحضارة الإنسانية ثورة متصلة مظهرها الأدب والفن.

٤- الأدب وسيلة الاستمتاع بجمال الحياة ، فهو يقدم الحياة بصورة مثالية، إنّه مسرة النفس، وسلوى الحزين، يقدم لنا تجارب الآخرين فننفعل معها، ونعيش مع أصحابها أفراحهم ونشاركهم أحزانهم، فإذا قرأنا قصيدة في وصف الطبيعة، فإننا نتخيل أنفسنا أمام لوحة جميلة ، نستمتع بها، وتتحرك عواطفنا نحو القيم الجمالية فتسمو نفوسنا، ونحلّق في أجواء عالية من الجمال والحسن.

٥- إن الكتب المقدسة هي نصوص أدبية من الطراز الأول، وهي معجزات بيانية اعتمد عليها الرسل صلوات الله عليهم في أداء رسالتهم. وتبع هذه الكتب السماوية كثير من الخطباء والوعاظ والمرشدين فبعثوا في الأدب أساليب دينية، وشعائر المحبة والسلام، فاستطاعوا أن يصفّوا النفوس من الرذائل ، ولا ينكر أحد الصلة بين الأدب والدين فكلاهما يقصد إلى تهذيب النفس الإنسانية، ولا يشك أحد أن أقدر رجال الدين على النهوض بواجبهم هم الأدباء الذين أوتوا صدق الشعور وملكة القول، ونسوق في

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

هذا المقام قول سيدنا موسى عليه السلام يخاطب المولى عز وجلّ لما بعثه إلى فرعون وقومه : " وأخي هارون هو أفصح منّي لسانا، فأرسله معي ردءا يصدقني إني أخاف أن يكذّبون"[1] ، وكان الرسول صلى الله عليه وسلم أفصح العرب، وكانت معجزته القرآن الكريم الذي تحدّى الإنس الجن على أن يأتوا بشيء من مثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا . وهكذا فإن الدين والأدب لا يكادان يفترقان.

٦- أصبح الأدب وسيلة لدراسة الحياة الاجتماعية والنفسية من خلال القصة والمسرحية، فكثير من القصص والمسرحيات تعرض جوانب من حياة المجتمع قصد نقدها وإصلاحها، وقصد توضيح النواحي النفسية عن طريق الصراع بين ابطال القصة او المسرحية.

ويمكن القول : إن الأدب بمعناه العام هو وسيلة الحياة الإنسانية المهذّبة يصل بين العصور والأجيال، ويسمو بالجنس البشري إلى مستوى فكري جليل.

---

(١) سورة القصص : ٣٤ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قضية الشكل والمضمون

شغلت قضية الشكل والمضمون، أو الشكل والمحتوى، حيزاً كبيراً من جهد النقاد قديما وحديثاً.. ولعل السبب في اهتمام النقاد بهذه القضية، إنما يرجع إلى خطورة هذه القضية من حيث ارتباطها الوثيق بتقدير العمل الأدبي، فأي خلط في فهم طبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون، سيؤدي إلى الخلط في الحكم على الآثار الفنية [1] .وقضية الشكل والمضون لا تعدو أن تكون مسألة جمالية، وإذا كان النقاد القدامى قد اختلفوا حول هذه القضية، فرأينا أنصاراً للشكل، وأنصاراً للمضمون، فإن هذا الخلاف لا يجب أن يكون في هذا العصر، خاصة بعد أن تطورت الدراسات في علم الجمال ووضحت أسسه التي بني عليها. وقبل الخوض في هذه القضية لا بدّ لنا أنَ نحدد ما يعنيه النقد الحديث بالشكل والمضمون . ولتوضيح ذلك نسوق المثال التالي " كثيرا ما نذهب إلى بعض المحلات التي تبيع أقمشة أو ملابس ، فنسمع سيدة تقول لزميلاتها ، إن شكل هذا الثوب جميل ! لكن مادته ليست من نوع جيد. فترد عليها زميلاتها : اليوم يقيس الناس قيمة الشيء على مظهره وجمال شكله بغضّ النظر عن قيمة مادته. من هذا الحديث ندرك أن هناك رأيين : الأول يعنى بالشكل، والثاني يعنى بالمحتوى أو المادة. فصانع الثوب اهتم بشكله وجمال تفصيله دون أن يهتم بمادة الثوب، فتقول : إن هذا الصانع من أنصار الشكل. أما البعض الآخر فيهتم بالمادة التي صنع منها الثوب، وهؤلاء هم أنصار المضمون، لكن نحن ما زلنا حيارى أمام تحديد هذا المصطلح : الشكل والمضمون ، لنعد ثانية إلى قصة الثوب. السيدة الأولى اهتمت بشكل الثوب، فماذا يعني الشكل ؟ إنه يعني اللون وطريقة الحياكة واختيار بعض القطع الأخرى ووضعها على الثوب في أماكنها . والآن نسأل أنفسنا أليس هذا اللون الجميل هو في أصله مادة ؟ أليست هذه القطع الأخرى التي وضعت لتحسين الثوب هي في الأصل مادة ؟ إذن لا نستطيع أن نفرق بين الشكل والمضمون، فما نحسبه شكلا هو في حقيقته مضمون، وفي المقابل ما نحسبه مضمونا هو في الحقيقة شكل. والآن سنطبق هذه المقولة على العمل

---

(١) قضايا النقد الأدبي المعاصر : ٢٣٧

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الشعري. فإذا قرأنا قصيدة وأردنا أن نحكم عليها من حيث الشكل فإننا نهتم بالوزن والموسيقا والألفاظ ورقتها وحسن التقسيم داخل البيت. هذه هي الناحية الشكلية المبدأية. أما المضمون فهو الموضوع الذي تحمله القصيدة، فهو بمثابة المادة الخام الذي تصنع منه القصيدة كمادة الثوب الذي تمثلنا به قبل قليل. اذن من حيث المبدأ هناك مدرستان : الأولى هي **مدرسة الشكل** والثانية **مدرسة المضمون** ، وكل مدرسة تقيس الأعمال الفنية بمقاييسها الخاصة. فأصحاب الشكل يرون أن القيمة تكمن في الناحية الشكلية ، وأنصار المضمون يرون أن القيمة تكمن في الناحية الموضوعية ، ولكننا نقف حيارى أيضا في تحديد الشكل وتحديد الموضوع كما وقفنا قبل قليل عندما تحدثنا عن قصة الثوب.

إنّ المسألة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بفلسفة إدراك الأشياء بمعنى هل المدرك الحسي الذي أمامنا يحمل في ذاته حقيقة كامنة فيه، أم أنه يحمل ظلاً زائلاً لحقيقة منفصلة عنه؟ ولكي نوضح الأمر نطرح السؤال التالي، ماذا تعني الكلمات ؟ لو قلنا ورددنا كلمة " حصان " يتداعى إلى الذهن أمران :

الأول : جملة من الصفات التي تحدد شكل الحصان.

الثاني : جملة ارتباطات وانطباعات قائمة حول هذه الكلمة أو بمعنى آخر ما تثيره هذه الكلمة من إحساس ، فعندما نردد كلمة حصان يقفز إلى الذهن صفات مدركة تمثل شكل الحصان، وإحساس معين نحو هذه الكلمة كتصورنا للسرعة أو الفراهة أو الحياة العربية ، إذن ما نظنه شكلاً هو في الحقيقة مضمون، وما نظنه مضموناً هو في الحقيقة شكل فلا نستطيع الفصل بين الشكل والمضمون ولو فعلنا ذلك لأدى إلى تفتيت العمل الفني رديئا كان أو جميلاً.

إننا في مجال اللغة والأدب نخضع لمبدأ لا خلاف حوله هو مبدأ رمزية اللغة، فالكلمات في اللغة ليست إلا رموزا تتضمن شحناً من المشاعر والأحاسيس . إننا عندما ننظم قصيدة فنحن في الحقيقة ننظم كلمات وأرواحاً ، ولسنا كمن يرصف قطعاً جميلة من الفسيفساء ذات الجمال الشكلي. إن الألفاظ لها أرواح تختزن في داخلها مشاعر وأحاسيس وهي تتفاعل مع بعضها البعض داخل النص الأدبي، وهي في هذا التفاعل مع غيرها داخل السياق قادرة على منح بعضها البعض دلالات خاصة، وهكذا تكون

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

اللغة في يد الأديب عبارة عن أداة خلق، وإذا فهمنا رمزية اللغة على هذا النحو، فإننا بذلك لا يمكن أن نفصل بين الفكر الخالص المجرد أو المادة وبين الشعور والإحساس لذا، فنحن نعجب كثيرا من أن نرى اليوم من المعاصرين من لا يزال يفهم الشعر والأدب على أنه شكل ومضمون، فيرجعون الفضيلة فيه إلى الشكل أو إلى المضمون. إن هذا الفهم يأباه العمل الأدبي والذوق الفني كما يأباه الفهم الصحيح لعملية الخلق الأدبي. ولعل الناقد الانجليزي " كولوردج " خير من وضح هذه الحقيقة عندما تحدث عن الخيال، وسنأتي على تفصيل ذلك في الباب الثاني. إلا أننا نشير إلى أن " كولوردج" عندما تحدث عن نقد العمل الفني جعله يقوم على أساس هام هو أن الشكل والمضمون يتحدان اتحادا تاما، وأن الشكل ليس أمراً مصنوعاً صناعة آلية ولكنه يكمن في باطن العمل الفني، فكلما اكتمل نمو العمل الأدبي تحدد شكله [1] . ولهذا فإن علاقة اللفظ والمعنى عند " كولوردج" هي علاقة حيّة ، فلا نستطيع أن ننقل لفظة أو نغيرها إلا إذا تغيّر المعنى. كذلك فإن " كولوردج" في ضوء هذا الفهم جعل الشكل والمضمون جزءاً لا يتجزأ من التجربة الشعورية، بل إنه جعل الوزن والموسيقا الشعرية عنصراً ملتحماً بسائر العناصر الاخرى المكونة للقصيدة لقد جعل الوزن ثمرة من ثمار الخيال، وجعل مصدر الوزن هو العاطفة أو الانفعال الذي تسيطر عليه الإرادة، فالوزن الشعري يتحقق من التوازن بين العاطفة والإرادة . يقول " كولوردج" ربما أن الوزن نتيجة فعل إرادي لأجل مزج اللذة بالانفعال فإنه يجب أن تكون آثار هذه الإرادة واضحة في سائر اللغة المنظومة حسب تدخل الارادة " [2] . إن الوزن الشعري وحده، لا يمكن أن يقيم قيمة فنية في ذاته.

مما سبق ندرك كيف أن " كولوردج" جعل الشكل والمضمون وجهين لعملة واحدة، إذا ذهب أحدهما فسدت العملة وسيتضح هذا الأمر عند حديثنا عن الخيال. ومهما يكن فإننا نرى أن نحاول تحليل نصّ شعري لندرك كيف يتضافر الشكل والمضمون في عملية الخلق الأدبي. وأقترح أن نختار نصاً لميخائيل نعيمة يناجي فيها "دودة الأرض" يقول:

---

(١) كولوردج : ٩٧

(٢) كولوردج : ١٠٠

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تَنْبِيّن دَبّ الوهن في جسمي الفاني وأجرى حثيثاً خلف نعشي وأكفاني
ولولا ضباب الشك يا دودة الثـــرى لكنتُ ألاقي في دبيبك إيمانـــــي
فأترك أفكاري تذيع غرورهـــــا وأترك أحزاني تكفّن أحزانـــــي
وأزحف في عيشي نظيرك جاهـــلاً دواعي وجدي أو بواعث وجدانـــي
ومستسلماً في كل أمر وحالـــــة لحكمة ربي لا لأحكام إنســـــان
فها أنت عمياء يقودك مبصـــــرٌ وأمشي بصيراً في مسالك عميـــان
لك الأرض مهداً والسماء مظلـــة ولي فيها من ضيق فكري سجنـان
لئن ضاقتا بي لم تضيقا بحاجتي ولكن بجهلي وادعائي يعرفانـــي
ففي داخلي ضدان : قلبٌ مسلـمٌ وفكرٌ عنيدٌ بالتساؤل أضنانـــي

تصور هذه القصيدة لحظة من اللحظات التي وصل فيها الشاعر إلى مرحلة من الشك والقلق والحيرة واضطراب النفس. فهو قد وقع على منظر دودة تدبّ في الأرض على ضعفها، فانظر إلى نعيمة كيف مزج هذا المزج الغريب بين ضعف الدودة وضعف نفسه ، وانظر إليه وقد صور جريه الحثيث ولكن إلى أين؟ إنه إلى الموت المحقق، وهل هناك شيء أكثر غرابة من إنسان يجري خلف نعشه وأكفانه ! لقد تحوّل المنظر الخارجي إلى رؤية داخلية، وارتد ثانية من النفس إلى الخارج ولكنه ارتد شيئاً جديداً ، منظر الدودة ارتد إلى فلسفة تدور حول هذه الحياة والجري وراء ملذاتها، إنها مرآة عكست نفسية الشاعر، إنه توحد واضح بين الذات الخارجية، والذات الداخلية، بل لعلني لا أبالغ إذا قلت إنها درجة من الصوفية قد وصل إليها الشاعر.

ويستمر ميخائيل نعيمة في هذا التصوير ، فهو ما يزال يشك ولولا هذا الشك لوجد في دبيب هذه الدودة إيمانه، ولكن من قبيل الحرية المختارة ترك أفكاره تجول حسب ما تهوى، ولكن النتيجة أن أحزانه بدأت تكفن أحزانه، إنه توحد واضح بين الذات الخارجية والذات الداخلية، إن هذه الرؤية الجديدة لمنظر الدودة فتحت منافذ جديدة للشاعر زمانا ومكانا فإذا به يتوحد مع الطبيعة يتوحد شكله وإيمانه، تتوحد نفسه المتوقدة المضطربة مع الطبيعة الخارجية، ومع ذلك فهو ما زال يعاني من شعور في نفسه لا يدري كنهه إنه قلب مسلم وفكر عنيد يتقابلان في شيء من التناظر أمام حقائق الوجود.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والآن هل نستطيع أن نتحدث عن شيء اسمه شكل وآخر اسمه مضمون ؟ أظن أنه من الغبن أن نجزئ العمل الفني الرائع لنقول إن الشاعر وفق في الشكل أو في المضمون. ولعلّنا لا نبالغ إذا قلنا : إن العمل الفني يجب أن يكون شيئاً واحداً وهذا ما تحقق في قصيدة ميخائيل نعيمة، وشيء آخر نحب أن ننبّه إليه وهو : هل نستطيع استبدال كلمات النص بمرادفاتها ؟ وهل لو استبدلناها يتحقق التناسب المطلوب ؟ فلنحاول ذلك، لو قلنا : " تسيرين سير الضعف في جسمي الفاني " فهل هذا البديل في الألفاظ يعادل قول الشاعر : " تدبّين دبّ الوهن في جسمي الفاني " ؟ لا أشك في أن الأمر مختلف مع أن الوزن الشعري متحقق في القول الأول وهو الوزن نفسه الذي استخدمه الشاعر " فعولن مفاعيلن " أي من البحر الطويل. وهكذا لو حاولنا استبدال الكلمات مع إقامة الوزن، فإن المعاني لا شك تصاب بالضعف ولا يتحقق الانسجام الذي أحسسنا به عندما قرأنا القصيدة كما نظمها الشاعر نفسه، وأظنني لا أبالغ أيضا إذا قلت : " إنّ الشاعر نفسه لو نظمها من جديد لما جاء بهذا الانسجام المتحقق، والسبب في ذلك إن الموقف الشعوري يختلف بين لحظة واخرى وهذا يؤثر في اختيار الألفاظ والصور الشعرية ودرجة الإحساس. ولعله من الطريف الآن أن نعود إلى ما قلناه في بداية حديثنا عن حكاية السيدة والثوب. إن ما كنا نحسبه شكلاً هو في حقيقة الأمر مضمون ، وإن اللحظة التي عاناها الحائك في اختيار المنظر واللون والزخارف هي نفسها التي عاناها الشاعر عند نظمه، وكما تحول اللون إلى مادة أصيلة وتحولت المادة الى شكل عندما ارتدت ثانية عبر الإحساس ، فإن القصيدة بألفاظها وأحاسيسها قد تالفت بشكل إيجابي سواء جاء تشكيلها عن طريق صور كلية أو صور جزئية . يضاف إلى ذلك إن إحساس ميخائيل نعيمة هو الذي فرض الوزن الشعري فجاء على البحر الطويل الذي حمل عوامل ايقاعية متنوعة بين " فعولن ومفاعيلن " . فهذا النموذج يوضح التطور الذي حدث على بنية القصيدة الحديثة والذي استطاع الشاعر فيه أن يؤلف بين الشكل والموضوع فإذا بالقصيدة وحدة واحدة، الجزء يفضي إلى الشكل، والشكل يفضي إلى المضمون ، كما أن المضمون يفضي إلى الشكل عبر إحساس ومشاعر الشاعر.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

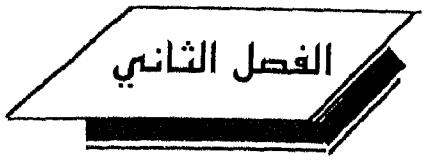
الفصل الثاني

١- قضية الشعر الجديد

٢- قضية الوحدة في الشعر

٣- قضية الخيال

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)



قضية الشعر الجديد

مقدّمة :

نظم العرب أشعارهم على ستة عشر بحراً ، ولكل بحر تفعيلاته الخاصة، كما عُني العرب بتقسيم البيت إلى قسمين متساويين، وبالتزام قافية واحدة من أول القصيدة إلى آخرها. يضاف إلى ذلك أن الشعراء العرب القدامى دأبوا – غالباً – على افتتاح قصائدهم بالوقوف على الأطلال، أو بمقدمة الشيب، أو بمقدمة الطيف، ومع حرص الشعراء العرب القدامى على الالتزام بهذه الأسس، فقد رأينا شاعراً كزهير بن أبي سلمى يثور على المقدمة الطللية ، ويدعو إلى استبدالها يقول زهير :

ما أرانا نقول إلاّ معارا أو معاداً من قولنا مكرورا

وثار بعده كثير من الشعراء على هذه المقدمة التقليدية، فرأينا أبا نواس يدعو إلى استبدال المقدمة الطللية بوصف الخمر يقول :

صفة الطلول بلاغة القدْم فاجعل صفاتك لابنة الكرْم

ويقول :

دع الأطلال تسفيها الجنوب وتبلى عهد جدّتها الخطوب

ورأينا المتنبي يثور على التقليد المأثور في افتتاح القصيدة فقال :

إذا كان مدحٌ فالنسيب المُقدّم أكلّ فصيح قال شعراً متيّم ؟

وثار كثير من الشعراء على عمود الشعر العربي، ولسنا بصدد التفصيل في ذلك[1]. إلاّ أن هذه الثورة لم تكن ذات بال في تطور القصيدة العربية ؛ لأنها تستبدل

---

(١) انظر : النابغة الجعدي: حياته وشعره، رسالة ماجستير : ٦١ –

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مقدمة بمقدمة أخرى، وإن كانت المقدمة التي دعوا إليها تعبّر عن الحضارة التي أصابت المجتمع العربي نتيجة اختلاطهم بالأجناس الاخرى، ونتيجة لانتقالهم إلى المدن. إلاّ أنه ينبغي ألاّ نمرّ على هذه الظاهرة مروراً سريعاً، ذلك أن العربي أحس أن هناك تقدّما ملموساً في النواحي الحضارية، ورأى أنّ هذه المقدمة الطللية قد لا تتناسب مع الحضارة ، ومع ذلك فإنّ الشعراء العرب لم يستغنوا عن هذه المقدمة الطللية وبقوا يستفتحون بها قصائدهم في حالات مخصوصة، كأن تقال القصيدة في أمر رسمي للدولة، أو في أمر يهم أفراد القبيلة، وكأن المقدمة الطللية يُعلن بها الشاعر عن أمر ذي بال[1] .

ولا شك في أن التطور الحضاري له أثر في تطور الشعر والأدب في المضمون والشكل، ومع ذلك فإنّ الشاعر العربي القديم وجد نفسه مطالبا بملء تفعيلات البحر بكلام ذي حركات وسكنات تتناسب وموسيقا هذه التفعيلات، معنى ذلك أنه لم يكن حين ينظم قصائده يقوم بعملية تشكيل زمانية حرّة ؛ لأن التشكيل الزماني بالنسبة له شيئاً ناجزاً[2] ، كان على الشاعر أن يطوّع الكلمات في نسق معين لم يضعه هو، بل هو نسق فرض عليه فرضاً منذ أن وضع الخليل بن أحمد علم العروض، بل قبل الخليل بقرون، يضاف إلى ذلك أن الشاعر وجد نفسه مقيداً بالقافية. وليس معنى قولنا أننا ننكر النواحي الجمالية في القصيدة العربية القديمة، فلها مذاقها الخاص ، ولها جمالها المتميز في بنائها وتشكيلها الموسيقي، ولعلنا نقصد من قولنا أن عملية التطور شيء طبيعي تقتضيها الظروف الحضارية . فكلما تقدمت عجلة الزمن، وتطورت الحضارة ، يجد الشاعر نفسه انه أمام مستلزمات لا بدّ وأن يعبّر عنها، وأن يفيها حقها من التعبير النابع من نفسه ومن إحساسه، فرأينا بعض الشعراء ينظمون الخماسيات والسداسيات، ولعلّ الشاعر الأندلسي أحسّ بأن جمال الطبيعة من حوله، وكثرة مجالس الغناء بحاجة إلى نوع من الشعر يكون مختلفاً في تشكيله الموسيقي عن القصيدة القديمة فنظم

---

(١) النابغة الجعدي : حياته وشعره : ٦٢

(٢) الشعر العربي المعاصر : ٥٣

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الموشحات محدثاً فيها بعض التلوين الشكلي في بنيتها الموسيقية ونسوق مثالاً على ذلك الموشحة التي تنسب خطأ لابن المعتز وفيها يقول :

أيّها الساقي إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع

وندیمٌ همتُ في غرّتـــه

ويشرّب الراح من راحته

كلما قد أفاق من سكرته

جذب الزقّ إليه واتكا وسقاني أربعاً في أربع

إنّ التشكيل الجديد للموشحة كما يبدو، لم يخرج عن أوزان الشعر العربي، وكل شطرة تتساوى مع أي شطرة وزنا ، إلا أن الشاعر لجأ إلى التخفيف من حدّة التكرار، فبدلاً من أن يكون البيت هو الوحدة الموسيقية المتكرّرة صارت مجموعة من الشطرات، منظمة تنظيماً خاصاً وإن كانت ما تزال ملتزمة بنفسَ الوزن . واستقرّ الأمر على هذا النحو، ولم يصب القصيدة العربية – فيما أعلم – أكثر من هذا التحوير . ولعلّ السبب في ذلك ما أصاب الأمة العربية من تخلّف بسبب ما أصابها من ضعف وانحلال، وبسبب ما توالى عليها من حركات استعمارية. وبقي الأمر على هذا النحو إلى أن جاء البارودي وشوقي واسماعيل صبري وأضرابهم فانتشلوا الشعر العربي من ضعفه وحاولوا النهوض به إلى مستوياته الراقية أيام البحتري والمتنبي، فرأينا المعارضات التي تدل علي محاولة إعادة مكانة الشعر العربي القديمة وكأنّ هؤلاء الشعراء قد أعادونا مرة ثانية إلى النقطة التي كان يجب على الشعراء القدامى أن يستمروا في تطوير الشعر العربي من حيث الشكل والمضمون، أصبحنا نشعر أننا عندما نقرأ شعر البارودي أو شعر شوقي واضرابها، كأننا نقرأ شعر المتنبي وأبي فراس وأبي تمّام، لقد بعث هؤلاء الشعر العربي وأيقظوه من سباته ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن شعر البارودي وشوقي وحافظ ابراهيم يمثل لنا أرقى ما وصل إليه شعرنا العربي في صورته التقليدية.

ويمكن القول إن البارودي وشوقي وأضرابهما لم يجدّدوا في الشعر العربي، بل أعادونا إلى المرحلة التي وقف عندها الشعر العربي القديم، والذي كان ينبغي أن يتطور

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

على يد أبي تمام أو المتنبي أو البحتري، ولم تكن دعوة شوقي مثلاً دعوة إلى تطوير الشعر العربي؛ لأن مرتكزات القصيدة العربية بقيت كما كانت في القديم.

بدأت بواكير تطور الشعر العربي تظهر على يد العقاد الذي أحدث تعديلاً جوهرياً على طابع الشعر العربي، وتبعه في ذلك شكري والمازني فقد اهتمت مدرسة العقاد – إن جاز التعبير – بتقديم حصيلة شعورية تبرز معاناة الإنسان، إلا أن إطار القصيدة لم ينله تغيير يذكر رغم خروج بعضهم إلى الرباعيات ، متوخين من ذلك التخفيف من حدة الأوزان، ورتابة القافية، وتبعت هذه المحاولات محاولات مشابهة عند المهجريين ، وعند شعراء مدرسة " أبولو" ، إلا أن التطوير لم ينل الناحية التشكيلية في الشعر العربي. ولكي نوضح الأمر، لا بدّ لنا أن نعرف معنى التشكيل الموسيقي في الشعر.

التشكيل الموسيقي في الشعر :

حين نتحدث عن موسيقا الشعر، لا بدّ لنا أن نمرّ مروراً سريعاً بمدلول بعض الفنون كالرسم والموسيقا. فعندما نستمع إلى قطعة موسيقية، نلحظ أن النفحات الصادرة عن الالات تلتزم فترة زمنية واحدة بين النغمة والاخرى، بمعنى أن هناك زمناً موحّداً بين النغمة والاخرى، من هنا نقول : إن فن الموسيقا فن " زماني" . أما الرسم فيختلف عن ذلك إذ إن الرسّام عندما يلجأ إلى رسم لوحة من الطبيعة، من هنا نقول : إنّ فن الرسم هو فن " مكاني" . وفي فنّ الشعر، يستخدم الشاعر كلمات ذات أبعاد موسيقية واحدة تبعاً للوزن الشعري، فهو يشبه فن الموسيقا من هذه الناحية، فاللغة أداة زمانية لأنها تتكون من أصوات تتابع تتابعاً زمنيا من حركات وسكنات خلال زمن معين، وهي في الوقت ذاته تمنح اللفظة دلالة " مكانية " ، فعندما نقول مثلا ونردد كلمة " سلاسل " نلحظ أن الكلمة مكونة من ثلاثة مقاطع ذات أبعاد زمانية، وهي في الوقت ذاته ذات دلالة مكانية تجعلنا نتصور شكل " السلاسل" . والشاعر في نظمه الشعر يأتي بهذين البعدين : الزماني والمكاني. ولا نقصد من هذا القول أن نميز فن الشعر عن غيره

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

من الفنون ، فلكل فن ميزاته الخاصة، إلا أن ما يميز من الشعر عن فن الرسم إنما يتضح في أنّ الرسام يتخذ من الألوان مادة له، وهي مادة غفل يستطيع أن يشكل منها ما يشاء، أما الشاعر فأداته اللغة، واللغة ليست مادة غفلاً، بل إنّ اللغة هي عبارة عن صور تم تشكيلها منذ أن تعارف الناس على مدلولاتها، فكلمات " الكرسي، والباب، والجبل.... " كلمات تم تشكيلها منذ زمن، ويستخدمها الناس جميعاً شعراء كانوا أو عاديين، وهنا يخطر على بالنا سؤال هل يستخدم الشاعر هذه الألفاظ كما يستخدمها الإنسان العادي ؟ وأي فرق بين الاستخدامين ؟.

عندما يتحدث الناس حديثاً عادياً، فإنهم يستخدمون الألفاظ دون قيد فنقول مثلاً : فتحتُ البابَ ، وشاهدت جبلاً . فالمتكلم ليس مطالباً أن يقيم وزناً خاصاً للألفاظ. أما الشاعر فهو مقيّد بأن يكون كلامه ضمن إطار موسيقي اصطلح على تسميته بالوزن الشعري وإلا لما كان كلامه شعراً ، وعليه كذلك أن يضمن هذا التشكيل إحساسه وشعوره وأن ينقل عبر هذا التشكيل تجربته إلى الاخرين، ويجعلهم يشاركونه إحساسه الذي أحس به عند نظم القصيدة. إنه أمام عملية خلق عظيمة تتعاون فيها وسائل كثيرة من إحساس مرهف وقدرة على تمثل المعنى، وقدرة على نقله إلى الآخرين ضمن نمط معين وعليه أن يمازج بين الألفاظ والإحساس بحيث يأتي نظمه وفقاً لنظام اصطلح عليه الشعراء منذ أن قالوا الشعر. من هنا فإنّ استخدام الشاعر للغة يختلف اختلافاً كبيراً عن الاستخدام العادي وعليه أن يتقيد بالحركات والسكنات التي تمثل الوزن الشعري وهذا لا يتأتى إلا إذا توافرت لدى الشاعر قدرات خاصة تفوق قدرات الإنسان العادي. هذه التشكيلة للألفاظ والتي تسير وفق نغمات محددة ووفق الإحساس والمشاعر هي الناحية الموسيقية في الشعر. والشاعر القديم لم يكن حين ينظم قصيدته يقوم بعملية تشكيل زمانية حرّة ، بل كان عليه أن يملأ ويطوّع الكلمات لنسقٍ سابق لم يصنعه ولم يشارك في صنعه ولهذا حاول بعض الشعراء القدامى أن ينظموا الرباعيات والخماسيات والسداسيات، وحاولوا أن يغيروا من الرتابة عندما نظموا الموشحات.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التشكيل الموسيقي عند المحدثين :

عندما ظهرت مدرسة البارودي : لم تكن تحرص على تغيير الإطار الموسيقي للقصيدة، وكان جلّ اهتمامها الحرص على إيراد التجربة الإنسانية ضمن الإطار القديم ، إلاّ أن هناك بعض المحاولات القليلة حاول أصحابها تغيير الإطار الموسيقي للقصيدة ، ولعل أبرز هذه المحاولات قصيدة " بعد عام " للعقاد . يقول :

كاد يمضي العام يا حلو التثنّي أو تولّى
ما اقتربنا منك إلاّ بالتمني ليس إلاّ
مذ عرفناك عرفنا كل حسنٍ وعذاب
لهب في القلب فردوس لعيني في اقتراب

إلاّ أنّ هذه المحاولة لم تؤثر في الإطار الموسيقي للقصيدة، بل لعلها زادت قيداً آخر، لأنها أضافت لازمة جديدة هي تلك القافية الجديدة في البيت. وحاول المهجريون كذلك إضافة بعض الأشكال الهندسية التي وقفوا إليها متأثرين بذلك بالشعر الغربي.

وأحسّ بعض الشعراء المحدثين بوطأة القافية، ورأوا فيها قيداً يقيّد من حرية الشاعر، فلجأ بعض الشعراء إلى محاولة كسر الإطار الموسيقي التقليدي للقصيدة العربية وكان من أبرزهم عبد الرحمن شكري الذي نوّع في القافية وهو ما يعرف بالشعر المرسل ولعل قصيدته " كلمات العواطف " خير مثال على ذلك . يقول شكري :

خليلي والإخاء إلى جفـــــاء إذا لم يغذه الشوق الصحيح
يقولون : الصحاب ثمار صدق وقد نبلوا المرارة في الثمار
شكوت إلى الزمان بني إخائي فجاء بك الزمان كما أريـــد

إلا أن تجربة الشعر المرسل لم تتطور إلى أبعد من هذا الحدّ . وأيّة ما يكون الأمر، فإن هذه المحاولات إن دلّت على شيء فإنما تدلّ على أن الشعراء بدأوا يشعرون بوطأة الوزن والقافية، وأن لديهم أفكاراً كثيرة يودون إيداعها أشعارهم إلاّ أن الوزن والقافية بشكلهما التقليدي قد يقفا عائقاً أمام هذا التعبير. وكان على بعض الشعراء أن يفكروا بنمط جديد من الشعر يستطيعون من خلاله التعبير عن مشاعرهم بشكل أوسع

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وبحريّة أكبر، فكانت محاولة الشعر الحرّ.

بداية الشعر الحرّ وأسبابه :

حاول بعض الشعراء المعاصرين إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير وإطالة العبارة أو تقصيرها حسب الدفقات الشعورية التي يشعر بها. وذكرت الأستاذة نازك الملائكة أنها أول من نظم شعراً حرّاً عندما نشرت قصيدتها " الكوليرا " عام ١٩٤٧ [١] ولكنها اعترفت فيما بعد أن هناك شعراء سبقوها في هذا المجال منهم: علي أحمد باكثير، ومحمد فريد أبي حديد، ومحمود حسن اسماعيل وعرار شاعر الاردن ولويس عوض وسواهم [٢] . وذكرت أن الدكتور أحمد مطلوب قد أورد في كتابه " النقد الأدبي الحديث في العراق " قصيدة من الشعر الحرّ عنوانها " بعد موتي " نشرتها جريدة العراق ببغداد سنة ١٩٢١ تحت عنوان " النظم الطليق" وأن صاحب هذه القصيدة لم يجرؤ على إعلان اسمه، وإنما وقع (ب . ن) [٣] ومن هذه القصيدة :

اتركوه لجناحيه حفيف مطرب
لغرامي
وهو دائي ودوائي
وهو إكسير شفائي
وله قلب يجافي الصب غنجاً لا لكي
يملأ الإحساس آلاماً وكيّ
فاتركوه، إنّ عيشي لشبابي معطب
وحياتي
بعد موتي

---

(١) قضايا الشعر المعاصر : ٣٥
(٢) قضايا الشعر المعاصر : ١٤
(٣) قضايا الشعر المعاصر : ١٥

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وسواء كانت البداية لنازك أو لغيرها، فإن ما يهمنا في هذا المجال أن نعرف الأسباب والدوافع التي أدّت إلى هذا النوع الجديد من الشعر.

قلنا سابقاً إن الأدب صورة العصر الذي قيل فيه، وأن الأدب يتطور بتطور الحضارة. ويبدو أن الشاعر المعاصر بدأ يحس في أعماقه بهموم العصر وكثرة المشاكل، وأن عليه أن يعبّر عن هذه القضايا، ورأى أن السير علي نظام القصيدة القديمة قد يحدّ من حريته في التعبير، فكان لا بدّ وأن يفكر في نمط جديد من الشعر يستطيع عن طريقه التعبير بحرية عما يحس ، فكان هذا النمط الذي أطلق عليه "الشعر الحر" وسنوضح بعد قليل سمات هذا الشعر. وكما نادى بعض الشعراء القدامى بتغيير مقدمة القصيدة بما يتفق وروح عصرهم، فليس غريباً أن نسمع دعوة تنادي بشكل جديد للشعر يستوعب المظاهر الحضارية والنفسية للعصر. صحيح إن حركة الشعر الحرّ وجدت معارضة قوية عند ظهورها، إلاّ أن هذه المعارضة شيء طبيعي يصدر عن أمّة تخاف على تراثها فتشك في كل شيء جديد حرصاً منها على هذه الحضارة وهذا التراث. ولكن ما لبثت هذه المعارضة أن بدأت تستجيب لهذا النوع من الشعر الحرّ ، وبدأت تستسيغ نظمه . ونستعرض فيما يلي الأسباب التي أدّت إلى ظهور الشعر الحر وقد حددتها نازك الملائكة بالآتي :

أولاً : النزوع إلى الواقع :

ترى نازك الملائكة أنّ " الأوزان الحرّة تتيح للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانسية إلى جوّ الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجدّ غايتها العليا " [1] وقد وجد الشاعر المعاصر أن النظام التقليدي للقصيدة بما فيها من اتباع أسلوب الشطرين ، والسير على وزن وقافية ما هو إلا ترف شكلي وتبديد للطاقة الفكرية في شكليات لا نفع لها [2] ، وترى نازك الملائكة أن الشاعر المعاصر يكره أن يضيع جهوده

---

(١) قضايا الشعر المعاصر : ٥٦

(٢) قضايا الشعر المعاصر : ٥٦

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

في إقامة هياكل شعرية معقدة لها من الرصانة والهيبة أكثر مما يطيق، وترى أن الرصانة الشديدة منفّرة لذهن العامل الذي يريد البناء وذلك لأنها تقيد الحركة والشاعر يريد أن يتحرك ويندفع ومع تقديرنا للجهد الممتاز الذي قدمته نازك الملائكة في كتابها القيم " قضايا الشعر المعاصر " فإننا لا نرى أنّ الرصانة والهيبة تعدان عيباً، فهل معنى ذلك أن الشاعر المعاصر لا يعترف بالرصانة والهيبة ؟ لا أظن الأمر على هذا النحو فإن ما نطالعه من أشعار نظمت على أشكال الشعر الحرّ فيها من الرصانة والهيبة الشيء الكثير، ومن يطالع قصائد فدوى طوقان وبدر شاكر السيّاب وغيرهما يؤيّد هذه المقولة، وإلاّ فما نفع شعر بلا رصانة ولا هيبة. ولعل الأستاذة نازك الملائكة كانت أكثر توفيقاً عندما فسرت النزوع إلى الواقع بأنه يعني كثرة مشاكل العصر التي على الشاعر أن يعبّر عنها بدرجة من الحرية لأنه محتاج إلى هذه الحرية بدرجة أكبر من الحرية التي يحتاجها الشاعر القديم، وقد يرجع ذلك إلى درجة التقدّم الحضاري الذي يفرض علينا نوعاً من التجديد في كل مظاهر الحياة.

ثانيا : الحنين إلى الاستقلال :

ترى نازك الملائكة أن الشاعر الحديث يجب أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم. إنه يرغب في أن يستقلّ ويبدع لنفسه شيئاً يستوحيه من حاجات العصر "[1] . ونحن نتفق مع الاستاذة نازك الملائكة، ولكننا في الوقت ذاته لا نرى في هذا التجديد تمرداً على القديم ، فقد بقي الشاعر الحديث مرتبطا بجذوره التاريخية وبأجداده الشعراء من أمثال امرئ القيس والمتنبي وأبي العلاء ، وإن جاء نظمهم مختلفاً من حيث الشكل ونسوق مثالا على ذلك مقطعاً من قصيدة " فصل المواقف " لأدونيس الذي استغل فيه التراث العربي والموروثات الدينية للتعبير عما في نفسه يقول :

---

(١) قضايا الشعر المعاصر : ٥٧-٥٨

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

" من يعطني ورقة أحملها أكداساً من البخور والصندل
أنقّطها كالعروس وأجلوها
أقرأ عليها سورة مريم
أهزّ فوقها جذوعي من الشوق والحلم
وأرسلها إلى أحبابي
مليئة كالتفاحة

لقد أراد أدونيس أن يرسل إلى أحبابه رسالة يعبّر فيها عن عواطفه، ولكنه إزاء هذه العاطفة القوية عجز أن يأتي بكلمات تعبّر عن هذه العواطف، فلم يجد إلاّ الصمت، وعبّر عن ذلك بالإتيان بقصة العذراء مريم عليها السلام عندما أمرها الله ألا تكلّم إنسيا ، لقد شدّ التراث أدونيس إليه، فلم يجد بداً من اللجوء إليه.

ومن ذلك قصيدة " رسالة إلى صديقة " لصلاح عبد الصبور يقول :

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب

لقد شبه عبد الصبور رسالة الصديقة بقميص يوسف عليه السلام الذي قرّبه يعقوب عليه السلام من عينيه فارتد به بصيرا، لقد شدّ التراث الشاعر الحديث إليه فلم يستطع منه فكاكا. صحيح إن هناك تغيير في الشكل، إلاّ أن الشاعر الحديث لم يستطع أن يفلت من التراث بهيبته وأصالته.

ثالثا : النفور من النموذج :

يقصد بالنموذج " اتخاذ شيء ما وحدة ثابتة وتكرارها بدلاً من تغييرها وتنويعها"[1] ، ومعروف أن الشاعر العربي القديم التزم نموذجاً واحداً أثناء نظمه لا يخرج عنه والمتمثل في البيت ذي الشطرين المتساويين، هذه الهندسة الشكلية للبيت تفرض على الشاعر مقابلة في الفكر الذي يستوعبه هذا الشكل [2] ، وعلى الشاعر أن

---

(١) قضايا الشعر المعاصر : ٥٨

(٢) قضايا الشعر المعاصر : ٥٩

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ينهي العبارات بانتهاء البيت وإذا تخطى نهاية البيت فإن ذلك يعدّ عيباً فادحاً من عيوب الشعر وقد أطلق عليه النقاد اسم " التضمين " ولا يحق للشاعر أن يستخدم عبارات أطول أو أقصر من البيت، ولهذا اتسمت القصيدة القديمة بوحدة البيت . وقد رأى الشاعر المعاصر أن هذا يحدّ من حريته فهو تارة يستخدم عبارة قصيرة، وتارة يستخدم عبارات طويلة، وهذا يخضع للحالة النفسية التي يقصدها ، فرأى أن يخرج على هذا النظام الذي كان يقيّد الشاعر القديم، وأن تكون الدفقات الشعورية هي التي تحدّد طول البيت أو قصره وتسوق مثالاً على ذلك بمقطع من " يوميّات العشّاق الفقراء " للبيّاتي ومنها :

جراحنا كفّت عن الصراخ
مدينة صارت ونهراً باحثاً في رحلة الموت عن الضفاف
وحجراً أسود في مملكة الخرائب
تغسله الأمطار

يلحظ القارئ كيف أن طول البيت جاء متفاوتاً حسب الدفقة الشعورية التي أحسّ بها الشاعر وسنفصل هذا الأمر عند الحديث عن أوزان الشعر الحرّ.

رابعاً : الهروب من التناظر وإيثار المضمون :

شعر الشاعر المعاصر أن نظمه على النمط التقليدي فيه تناظر لمن سبقه، كمهندس يبني منزلاً على نمط قديم وسط مدينة تعجّ بالقصور الحديثة المتطورة، فكان لا بدّ لهذا الشاعر المعاصر أن ينهج نهجاً يتفق ومسار الحضارة الحديثة من حيث الشكل الذي يختلف عن الأشكال القديمة، وكان عليه أن يعنى بالمضمون عناية كبرى، فالأشكال القديمة للقصيدة العربية قد تحدّ من اهتمام الشاعر بالمضمون ، لأن عليه أن يملأ تفعيلات الأوزان بألفاظ تتفق معها من حيث الطول والقصر ومن حيث الحركات والسكنات . فالناحية الشكلية قد تطغى على المضمون في القصيدة القديمة. أما القصيدة الحديثة ففيها نوع من التوازن بين الشكل والمضمون ؛ لأن الشاعر لا يتقيد بطول معين للبيت، فله أن يكرر التفعيلة كما يشاء حسب الدفقة الشعورية والإحساس

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الذي يشعر به.

أوزان الشعر الحرّ :

قبل أن نتحدث عن أوزان الشعر الحرّ ، لا بدّ لنا أن نتذكر أساليب الأوزان التي مرّ بها الشعر العربي ونوجزها بالآتي :

أولا : أسلوب الشطرين :

وفيه يلتزم الشاعر تقسيم البيت الشعري إلى قسمين متساويين، ومنه أكثر الشعر العربي. فإذا أراد الشاعر أن ينظم قصيدة على البحر الوافر، فإنه يقسم البيت إلى شطرين متساويين في عدد التفعيلات على النحو التالي :

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وهكذا في بقية بحور الشعر المعروفة.

ثانيا : أسلوب الشطر الواحد

وفيه يلتزم الشاعر بعدد ثابت من التفعيلات في كل شطر، ويكون له ضرب واحد لا يتغيّر ومنه ما يعرف في الأدب العربي بالأرجوزة ومثال ذلك أرجوزة امرئ القيس :

تطاول الليل علينا دمّون
دمّون إنّا معشرٌ يمانون
وإننا لأهلنا محبّون

وقد ينظم شاعرٌ شعراً ذا شطر واحد على وزن معين يختاره ومثال ذلك قصيدة "ميلاد شاعر " لعلي محمود طه ومنها :

ادخلوا الآن أيها المحسنونا
جنة كنتم بها توعدونـــــا
اجعلوها من البدائع زونـــا
واملأوها من الجمال فنونا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ثالثا : أسلوب الموشّح :

وقد سبق وأن وضحنا هذا الأسلوب ، فهو شعر يجمع بين أسلوب الشطر الواحد وأسلوب الشطرين ومثال ذلك الموشحة التي ذكرناها سابقاً والتي تنسب خطأ لابن المعتز.

وقد يلجأ الشاعر في الموشحة إلى أشطر غير متساوية كقول الشاعر :

ليلي طويل

ولا مُعين

يا قلبَ بعضِ الناس

أما تلين

هذه الأساليب الثلاثة للأوزان التي مرّ بها الشعر العربي القديم.

وسنتحدث الآن بشيء من التفصيل عن أسلوب الشعر الحر :

تعريف الشعر الحرّ :

عرّفت نازك الملائكة الشعر الحرّ بأنه " شعر ذو شطر واحد، ليس له طول ثابت، وإنما يصحّ أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر، ويكون هذا التغيّر وفق قانون عروضي يتحكم فيه " [1] ونوضحه بالآتي .

بحور الشعر الحرّ :

نظم الشعراء المعاصرون الشعر الحرّ من نوعين من البحور :

١- البحور الصافية : وهي البحور التي يتألف شطراها من تفعيلة واحدة كالكامل " متفاعلن مكررة ثلاث مرات في كل شطر، والرمل " فاعلاتن ثلاث مرات في كل شطر " والهزج " مفاعيلن مرتان في كل شطر " ، والرجز " مستفعلن ثلاث مرات في كل شطر " .

---

(١) قضايا الشعر المعاصر : ٧٧-٧٨

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ومن البحور الصافية بحران يتألف كل منهما من أربع تفعيلات في كل شطر وهما : المتقارب (فعولن فعولن فعولن فعولن)

المتدارك (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) .

فإذا أراد شاعر أن ينظم شعراً حرّاً على أحد البحور الصافية فإنه يلتزم تفعيلة البحر، ويكررها كما يشاء في كل شطر حسب الدفقة الشعورية، فإذا أراد شاعر أن ينظم على البحر الكامل فله أن يكرر تفعيلة بحر الكامل " متفاعلن " كما يشاء في كل شطر وقد يجري على هذا النسق مثلاً :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن

متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ويمضي على هذا النسق غير خارج عن القانون العروضي لبحر الكامل.

٢- البحور الممزوجة : وهي البحور التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة وهما بحران :

السريع : مستفعلن مستفعلن فاعلن

الوافر : مفاعلتن مفاعلتن فعولن

والنظم على البحر الممزوج يختلف عن النظم على البحور الصافية من حيث أن الشاعر له الحرية في تكرار التفعيلة الأولى كما يشاء على أن ينهي البيت بالتفعيلة الثانية. فمثلاً إذا أراد الشاعر أن ينظم على البحر الوافر فله الحق في تكرار تفعيلة " مفاعلتن " كما يشاء ، على أن ينهي الشطر بتفعيلة " فعولن" ويمكن أن يسير على النسق التالي مثلا :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعلتن فعولن

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وأيّ خروج على هذا النظام يعدّ عيباً وخروجاً على النظام الجديد، وما نلحظه الآن من خروج على هذا ، يدلّ على أن بعض الشعراء لم يستوعبوا بعد النظام العروضي للشعر الحرّ[1] . إنّ الشعر الحرّ لم يخرج على النظام العروضي كما توهم البعض، ولكنه أعطى الحرية للشاعر أن يكرّر التفعيلة ضمن إطار معين كما رأينا.

أمّا بقية البحور الأخرى كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح ، فلا تصلح للشعر الحرّ على الإطلاق ، لأنها ذات تفعيلات منوّعة لا تكرار فيها.

ورغم الاجتهادات الجادّة للأستاذة نازك لملائكة، فإننا نقف من بعض آرائها موقف المجادل ونقول : إنّ نازك الملائكة قد حكمت بتخطئة الشعراء الذين يخرجون على النظام الذي ارتأته خاصة في البحور الممزوجة، ورأيت أن الشاعر إذا نظم على البحر الوافر مثلاً، فيجب عليه أن ينهي السطر الشعري بالتفعيلة الثانية " فعولن" ، ولكن قد يشكّل الشاعر بيتاً مؤلفاً من تفعيلة واحدة، فعليه – حسب رأي نازك الملائكة – أن تكون هذه التفعيلة " فعولن " ، فيكون النظم كالآتي :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

فعولن

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وهنا نقف حيارى أمام هذا الوزن ، فليس في بحر الوافر بيتاً يبدأ بتفعيلة "فعولن" قديماً وحديثاً وسيبقى هذا البحر معروفاً بتفعيلاته التي وضعت له وهي : مفاعلتن مفاعلتن فعولن. ولعله من الأفضل ألا تنوّع التفعيلات في السطر الشعري، فقد يؤدي ذلك إلى إطار محدد جامد. صحيح إنّ السيّاب – رحمه الله – حاول أن ينوع في التفعيلات في السطر الشعري في ديوانه " شناشيل ابنة الجلبي " إلا أن هذه المحاولة كانت محدودة ولكنها تستحق التأمّل ولكي نوضّح تجربة السيّاب نورد قوله :

---

(١) قضايا الشعر المعاصر : ٨٦

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تلك أمي وإنْ أجئها كسيحا
لاثماً أزهارها والماء فيها والترابا
ونافضاً بمقلتي أعشاشها والغابا
تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا

فماذا فعل السياب ؟ لقد أعلن في البيت الأول أنه يستخدم البحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) . وكأنه يعلن أن التنويع سيكون بين (فاعلاتن ومستفعلن). فإذا قرأنا البيت الثاني وجدناه قد جاء على " فاعلاتن " ، أما البيت الثالث فجاء على " مستفعلن " ، ثم كرّر الدورة الموسيقية في البيت الرابع على " فاعلاتن " ويستمر على هذا المنوال. فالمنهج الذي اتبعه السياب هو :

١- أعلن في البيت الأول البحر الذي سينظم عليه وهو الخفيف.

٢- كرر التفعيلة الأولى في البيت الثاني " فاعلاتن "

٣- كرر التفعيلة الثانية في البيت الثالث " مستفعلن " وهكذا تكتمل الدورة الموسيقية. فالتنويع بين التفعيلات على هذه الشاكلة قد يؤدي إلى قيد جديد يفرض على الشعر الحرّ. وسيكون على الشاعر أن يملأ فراغات التفعيلات المعدّة له في إطار مقيّد وهو القيد الذي ثار عليه الشعر الحرّ. لذا؛ قلنا إنه من الأفضل الا تنوع التفعيلات في السطر الشعري.

الجملة الشعرية :

تحدثنا عن الشعر الحرّ ذي الشطر الواحد، ورأينا كيف أن على الشاعر أن ينهي المعنى مع نهاية السطر الشعري. صحيح إن للشاعر الحقّ في تكرار التفعيلة، إلاّ أن هناك قدراً محدوداً للتكرار لا يزيد عن تسع تفعيلات، وهذا يخضع لقدرة الشاعر أو القارئ على متابعة القراءة إلى هذا الحدّ دون أن يصاب بالإعياء. ولكن قد يشعر الشاعر أن المعنى الذي يريد أن يعبّر عنه في دفقة شعورية قد لا يكفيها هذا العدد من التفعيلات، وأنه لو وقف عند هذا الحدّ فإن المعنى لا يكتمل، فكان أن نظم الشعراء على نظام الجملة الشعرية، والجملة الشعرية قد تمتد إلى عدة أبيات أو أسطر شعرية

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تبعاً لما يشعر به الشاعر وفق الدفقة الشعورية التي يحسّ بها، ونقف هنا أمام مشكلة جمالية وهي أن القارئ قد لا يستطيع قراءة هذه الجملة الشعرية التي قد تتشكل من عدة أسطر دفعة واحدة، والحق إن هذه المشكلة هي مشكلة مشتركة بين القارئ والشاعر، وطول النفس أو قصره يختلف من قارئ إلى قارئ آخر، ونحن لا نستطيع أن نطالب الشاعر أن يقدّر الزمن الذي يستطيع القارئ فيه قراءة الجملة الشعرية لأن المسألة تختلف من إنسان لآخر. وفي هذه الحالة، لا خير إذا توقف القارئ وقفات قصيرة أثناء القراءة ونسوق مثالاً على ذلك مقطعاً من قصيدة " ما أصغر الدنيا" للشاعر أدونيس، يقول [1] :

في قريتي يستيقظ المشتهى
على نداء الساعد الأسمـــر
على صبايا عثّرت دربُهـــا
لكن بغير النجم، لم تعثـــر
كأنما يخطرن، من فتنـــةٍ
في قمرٍ بكرٍ ، وفي مرمـــرِ

يلحظ القارئ أن أدونيس استخدم جملة شعرية طويلة امتدت من البيت الأول إلى الرابع إذ وضع " فصلة " بعد كلمة " النجم " هذه الجملة الشعرية جاءت مكونة من إحدى عشرة تفعيلة. وهذا الطول استلزمته الدفقة الشعورية التي أحس بها، وهو لم يستخدم علامات الترقيم فيها، فعلى القارئ أن يقرأها دفعة واحدة. ولكن قد لا يستطيع قارئ فعل ذلك ، عندها فلا مانع من أن يقف وقفات قصيرة يختار مواضعها، بينما جاءت الجملة الثانية قصيرة مكونة من ثلاث تفعيلات، فقد بدأت من قوله : " لم تعثرِ " وانتهت عند قوله : " يخطرن " في البيت الرابع.

مما سبق يتضح لنا أن نهايات السطور ليست نهايات صوتية يمكن التوقف عندها ، بل جادت الوقفات في ثنايا السطور . والتشكيل الموسيقي في الجملة الشعرية

---

(١) الآثار الكاملة، أدونيس، المجلّد الأول : ٧٨ .